



ARTE Y MOVIMIENTO 7. 2012

ISSN: 1989-9548

DISTINTOS TIPOS DE CONTACTO ENTRE JAZZ Y FLAMENCO: DE LA APROPIACIÓN CULTURAL A LA FUSIÓN DE GÉNEROS

Different types of contact occurred between jazz and flamenco: of the cultural appropriation to the fusion of genres

Autores: Juan Zagalaz¹ y Ana María Díaz Olaya²

¹Universidad de Castilla – La Mancha y ²Universidad de Málaga

Contacto: ¹Juan.czagalaz@uclm.es y ²anadiola@uma.es

Enviado: 11/06/2012

Aceptado: 28/06/2012

Resumen

Jazz y flamenco han cruzado sus caminos en diversas ocasiones durante el transcurso del siglo XX. Pese a que la musicología aplicada al jazz goza en los últimos años de buena salud, y a que la flamencología se haya renovado enormemente en la última década, la existencia de un arte fronterizo basado en el profundo conocimiento de ambas culturas no ha sido corroborada parcialmente y de forma analítica hasta la aparición de estudios recientes. Por tanto, se impone ofrecer una estratificación de las distintas manifestaciones artísticas con el fin de aclarar la relación entre estas músicas de carácter urbano. Este artículo tiene como objetivo principal establecer una serie de categorías para ordenar de una manera sencilla y funcional las distintas representaciones artísticas que incluyen de forma real o conceptual jazz y flamenco, desde las primeras manifestaciones hasta la aparición de la fusión durante el primer lustro de la década de los 80. Para ello, se han revisado y analizado histórica y musicalmente esas representaciones, atendiendo a parámetros como el estilo dominante, instrumentación, intérpretes y su trayectoria, contextualización histórica, y análisis y transcripción del hecho musical. Se han podido crear tres categorías básicas que, de forma general, ayudan a entender ese contacto cultural que se ha producido entre el jazz y el flamenco.

Palabras clave: Jazz, flamenco, jazz – flamenco, fusión, Paco de Lucía, Chick Corea, Jorge Pardo

Abstract

Jazz and Flamenco have crossed their paths several times through XXth Century. Despite the fact jazz musicology health is very good during the last years, and flamencology has self renewed deeply in the last decade, the essence of an art based on the deep

knowledge of both cultures has not been corroborated analytically until the emergence of recent researches. So, it is important to offer a stratification of the different artistic manifestations in order to clear this crossed relations between urban music up. This article reaches as a main objective to establish a series of categories for a better understanding of musical representations including jazz and flamenco, from the first manifestations until the fusion occurred in the 1980's. We have analyzed historically and musically those representations, focusing on parameters as the dominant style, instrumentation, performers and their works, historical contextualization, and transcription and analysis of the musical fact. We have created three basic categories which, generally, help to understand this cultural contact occurred between jazz and flamenco.

Keywords: Jazz, flamenco, jazz – flamenco, fusión, Paco de Lucía, Chick Corea, Jorge Pardo

EL JAZZ Y EL FLAMENCO A LO LARGO DE LA HISTORIA

La relación entre dos de las músicas urbanas con mayor proyección internacional se ha plasmado en multitud de ocasiones en documentos de corte informativo o divulgativo, aunque la carencia de estudios analíticos al respecto, que indaguen en la verdadera naturaleza de estos encuentros, es en la actualidad muy exigua. La proyección internacional del jazz, respaldada por el auge del comercio musical, alcanzó cotas de popularidad exacerbadas en la década comprendida entre 1935 y 1945, cuando se convirtió en la música de toda una generación. El flamenco, sin embargo, tras una serie de transformaciones, volvió su vista al pasado en busca de los orígenes, tanto a nivel académico como musical (Clemente, 2010). La situación política en España tampoco ayudó al despegue creativo del flamenco, que, sin embargo, comenzó a ampliar sus horizontes a partir de la década de los 70, captando el interés del jazz gracias a la proyección internacional de grandes intérpretes como Paco de Lucía (Herrero, 1991).

Del mismo modo, una de las esencias más reiterativas a las cuales ha acudido el flamenco para enriquecerse ha sido precisamente el jazz, y no exclusivamente en los últimos tiempos. Las tempranas grabaciones del guitarrista Ramón Montoya, ocurridas en los años 20, cuando el jazz todavía se encontraba en pleno proceso de consolidación, han precedido a los hitos más conocidos y populares de este cruce de culturas. En 1956, el vibrafonista americano Lionel Hampton, conocido por su trabajo con grandes nombres del jazz, como Louis Armstrong y Benny Goodman, entre otros, grabó en España un disco llamado *Jazz Flamenco* (RCA 3L12015, 1956), en el que, aparte del debut del jazzista catalán Tete Montoliú y la participación de una *famosa* bailaora flamenca, María Angélica, no hay absolutamente nada de flamenco en sus surcos. El sugerente nombre fue utilizado con pretensiones

comerciales, aunque finalmente no trascendería por ser especialmente memorable¹. Tras este experimento, fue el icono del Jazz Miles Davis quien se acercó de forma explícita al flamenco y la música española, especialmente en dos grabaciones distintas. Por una parte, incluyó en su obra maestra *Kind of Blue* (CL 1355, 1959), un tema llamado *Flamenco Sketches*. Se trató de una pieza modal con aires impresionistas en la que en la sección ofrecida para improvisar se incluía un pasaje en el que una tríada mayor daba paso a la inmediatamente superior, medio tono arriba, mientras se mantenía el bajo en la misma nota (Zagalaz, 2012).

Así, se dotaba a la pieza de cierta sonoridad frigia que recordaba a aires flamencos, dando lugar a distintas soluciones por parte de los músicos participantes en esa grabación, entre los que estaban John Coltrane, Bill Evans y Cannonball Adderley, además del propio Miles. El trompetista siguió experimentando en este sentido, y su siguiente obra se tituló *Sketches from Spain* (CK 65142, 1960), en la que dedicó toda su atención a los compositores cultos españoles y a aludir de cierta manera al flamenco. De este modo, la obra se centró en una versión del Concierto de Aranjuez arreglada por Gil Evans, así como otras obras de Falla. En relación al flamenco, se incluyeron dos temas cuyo título alude explícitamente al mismo: *Soleá* y *Saeta*. En los estudios existentes relativos a estas piezas, se ha podido discernir que ni uno ni otro incluyen elementos procedentes del flamenco de forma directa, aunque en el caso de *Saeta*, que por otra parte no tiene por qué ser necesariamente flamenca, se recrea de forma un tanto efectista la atmósfera de la semana santa andaluza, aprovechando una de las innovaciones técnicas del momento, el estéreo². En cualquier caso, independientemente del grado de conexión real con el flamenco, la entidad artística de las piezas está fuera de toda cuestión. Lo apropiado de denominar a estas grabaciones como jazz flamenco es otra cuestión, de la que nos ocuparemos más adelante.

Poco después, en 1961, uno de los integrantes de la banda de Miles durante la grabación de *Kind of Blue*, John Coltrane, publicó un álbum llamado *Olé Coltrane* (Atlantic LP 1373, 1961), en cuyo tema homónimo empleó un patrón rítmico cercano a la bulería y se apoyó en el tema popular El Vito, que incluye la característica y reconocible cadencia andaluza. Daba así un paso más allá que Miles, al menos usando material directamente proveniente de la cultura popular española³. Su propuesta estética influenció al siguiente ejemplo claro del que disponemos, esta vez protagonizado por un músico patrio. Entre 1967 y 1968, Pedro Iturralde, saxofonista navarro, grabó tres discos titulados Jazz Flamenco, en los que un combo internacional de Jazz alternaba intervenciones de un guitarrista flamenco efectuando toque puro. Este primer contacto a gran nivel contó con un joven Paco de Lucía y con Paco de Antequera, y de nuevo utilizó piezas de Falla así como piezas basadas en compases flamencos, como Soleares. También se nutrió de material procedente de la música

¹ Iván Iglesias, en su comunicación publicada tras el VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo, incide en el contenido político del lanzamiento de Hampton citando a la prestigiosa revista sobre Jazz Down Beat. En el número correspondiente al 30 de mayo de 1957, la crítica destacó que el valor de la grabación era *fundamentalmente diplomático, no musical*. En Iglesias, I. (2009). *Improvisando aliados: el jazz y la propaganda entre España y Estados Unidos, de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría*. Comunicación incluida en el VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo, Santiago de Compostela. On – Line:

http://investigadoresfranquismo.com/pdf/comunicacions/mesa6/iglesias_6.pdf

² De hecho, el disco se lanzó en mono y en estéreo, representando esto último una innovación técnica muy importante.

³ Miles también usó elementos populares, pero a través de la obra de Falla, Rodrigo e incluso Granados.

popular española, esta vez a través de la aportación de García Lorca, quien grabó un disco en 1931 junto a la Argentinita. Lo verdaderamente novedoso en esta aproximación fue el contacto real entre músicos integrados en una estética y realidad artística jazzística y un guitarrista puramente flamenco. Además, aunque Paco de Lucía expresó que terminó la grabación sin haber entendido nada (De Lucía, 1974), se abrió la puerta a nuevos acontecimientos, que no tardarían en producirse.

La década de los 70 trajo multitud de cambios tanto en España como en el resto del mundo; cambios sustanciales, en el jazz y en el flamenco. La música urbana americana buscaba nuevos caminos, nuevas fórmulas sobre las que aplicar el intrincado vocabulario de improvisación que venía desarrollando desde el advenimiento del *Bebop*. El auge de la *World Music*, entre las que se podría catalogar al flamenco, se unió al ansia de búsqueda del jazz, que observó indicios de interés en un arte rítmicamente complejo y cuyos representantes empezaban a despuntar de forma internacional. Músicos como Chick Corea daban nuevo sentido a la llamada *fusion*⁴, un jazz orientado al rock y a las vanguardias, eléctrico, sintetizado y sin aparentes límites. Además, Corea realizó constantes alusiones a sonoridades españolas y andaluzas en sus trabajos, desembocando en la publicación del disco *My Spanish Heart* (Polydor, 2669 034) en 1976. Por su parte, el flamenco se alimentó de las experiencias internacionales de Paco de Lucía, cuyo virtuosismo comenzó a llamar la atención más allá de nuestras fronteras, convirtiéndose así en el mayor reclamo al jazz fuera de nuestras fronteras (Zagalaz, 2012). Los últimos años de la dictadura contribuyeron a esta apertura general, de la que el disco *Fuente y Caudal* (Philips 832 340 – 02, 1973) pudo ser una de las primeras cristalizaciones. Paco de Lucía se había nutrido de su contacto con diferentes músicos, como el mencionado McLaughlin, Larry Coryell o, posteriormente, Al DiMeola, con quienes se vio obligado a improvisar a la manera del jazz, tras años de giras y dificultades:

A principio lo pasé muy mal porque empecé a aprender en... tocando en el escenario. Y compitiendo con otros dos guitarristas que eran Al DiMeola y John McLaughlin que son gente que han improvisado toda la vida y yo nunca había improvisado hasta esa época. Y, de pronto, pues me tiré. Me tiré a tocar con ellos. A competir con ellos en el escenario. Claro, yo no sabía y ellos era lo que llevaban haciendo toda la vida. Esa primera gira a mi me costó dolores de cabeza y dolores de espalda. Yo recuerdo que después de cada concierto yo terminaba con unos dolores de cabeza que me iba al hotel, que no podía ni dormir. De la tensión que acumulaba. Porque eso de improvisar sin saber... entonces yo suplía aquello, yo no sé con qué. Con temperamento, con velocidad... yo no sé cómo, pero yo salía del paso cada día. Pero claro, a costa de dolores de cabeza diarios. (De Lucía, 1993)

Sin embargo, todo este proceso, que implicó sufrimiento y una enorme capacidad de absorción cultural y musical, propició que Paco de Lucía adquiriera conceptos estéticos y artísticos procedentes del jazz y que tradujo en una formación estable, bautizado como *Paco de Lucía Sextet*. Con esta formación, que, como nos recuerda Torres (1994), presenta ciertas analogías con la de la banda de jazz fusión de Chick Corea *Return to forever*, Paco de Lucía proyectó una nueva concepción del flamenco de forma internacional, rodeándose de jóvenes músicos, entre los que estaban Jorge Pardo, Carles Benavent y Rubem Dantas, con

⁴ Entendido como el término inglés, que implicaba una fusión del jazz con otros elementos, principalmente el rock.

habilidades jazzísticas y que se impregnaron del arte del maestro de Algeciras. Estos mismos músicos, que además de con De Lucía trabajarían también con otro icono flamenco, Camarón de la Isla, se unirían eventualmente a la banda del mencionado Chick Corea, representando el germen del músico solvente en jazz y en flamenco, una nueva especie que ha dado y sigue dando interesantes resultados artísticos navegando entre dos aguas, conociendo profundamente ambas culturas y ofreciendo un tipo de arte exclusivo y muy especializado.

Ahora bien, si hablamos de jazz flamenco, ¿resultaría adecuado emplear esta catalogación para los conceptos de Montoya, Hampton, Davis, De Lucía o, más recientemente, de Jorge Pardo? Posiblemente, la ausencia de estudios analíticos apuntada al comienzo de este texto ha hecho que el contacto entre el jazz y el flamenco se haya simplificado bajo la catalogación jazz – flamenco. Por tanto, se han establecido tres categorías básicas para comprender las distintas naturalezas de estos encuentros: la utilización, el contacto y la fusión.

Utilización

A lo largo de la historia, las distintas expresiones musicales han influenciado o se han visto influenciadas por otras músicas, en un proceso de enriquecimiento musical sin el que la regeneración y supervivencia de estilos sería un hecho altamente improbable. En determinadas ocasiones, una de las músicas se alimenta de otra sin perder necesariamente su esencia, y este ejemplo se ha visto con especial insistencia en las músicas urbanas del siglo XX, donde el parámetro comercial ha alcanzado una importancia mayúscula. El jazz, propulsado por la industria discográfica americana, necesitó buscar nuevos caminos tras el paso de su época dorada, el Swing, aproximadamente entre 1935 y 1945. La llegada del *bebop* trajo consigo la aparición del complejo vocabulario de improvisación que ha caracterizado al jazz hasta nuestros días, aunque esta codificación lo alejó del gran público. Pese a que ya durante la era del Swing hubo una utilización muy comercializada del jazz, una de las más notorias alusiones al flamenco por parte de un músico de jazz la encontramos en 1956, en la figura de Lionel Hampton. En su disco, titulado *Jazz Flamenco*, encontramos una banda de Swing, liderada por un histórico del género, en la que, a pesar del título, no encontramos el menor resquicio de flamenco, más allá del título del disco, del título de algunas canciones, de la introducción de castañuelas⁵ y del empleo de ciertas escalas y cadencias más próximas a lo latino que al flamenco en sí.

Este sería un claro ejemplo de utilización. Es decir, una de las dos músicas implicadas, en este caso jazz y flamenco, se apropian de elementos de la otra para enriquecerse, pero sin alejarse de su esencia original ni profundizar en los elementos culturales de la otra. Así, la presencia de músicos pertenecientes a la cultura de la música *utilizada*⁶ es nula, exigua o puramente testimonial. La mayor parte de las ocasiones, esta forma de interacción viene propiciada por factores comerciales, y la apropiación puede incluir desde el nombre del disco o la canción hasta la inclusión de elementos musicales superficiales. Por supuesto, dentro de esta categoría podemos encontrar distintos grados de profundidad en el empleo de elementos. El caso previamente mencionado de Miles Davis, que a finales de la década de los

⁵ Que tampoco son necesariamente flamencas.

⁶ Cuando se emplea el término utilizar, se hace sin ningún tipo de carácter peyorativo.

50 plasmó en distintos discos su interés por la música española, ha sido paradigmático dada la proyección de la figura del trompetista americano. La enorme difusión de su obra y el peso específico de Davis en la historia tanto del jazz como de la música del siglo XX ha contribuido a dificultar la percepción de su trabajo con relación al flamenco. El sugerente y explícito título *Flamenco Sketches*, contenido en el mítico *Kind of Blue* simplemente contiene un pequeño número de compases en los que la utilización de material procedente del flamenco no alumbra un profundo conocimiento de este arte, ni tan siquiera un contacto directo. Sin embargo, en su obra *Sketches from Spain*, Davis sí que se aproxima a la cultura musical española, pero a través de compositores pertenecientes a la tradición culta, como Falla o Rodrigo. La aparición de cadencias españolas y la aplicación del modo frigio y las diversas variantes asociadas al flamenco dota a la obra de más sentido *andaluz*, aunque esta información llegaría probablemente a través de los compositores previamente citados, al tiempo que sería una posición simplista llamar flamenco o *aflamencado* a toda aquella música que contenga un modo frigio o una cadencia andaluza. En el título *Saeta*, Davis recrea el ambiente de Semana Santa, emulando al cantaor o cantaora con la trompeta, y pese a la utilización del modo frigio y a la enorme intensidad de la pieza, no se detectan giros melódicos ni fraseos conectados directamente con la realidad flamenca del momento.

Otro caso muy representativo lo encontramos en la grabación *Olé* de John Coltrane, editada en 1961. Coltrane, que formó parte de la grabación de *Kind of Blue* junto a Miles Davis, dio un paso más en este sentido, empleando de forma directa elementos procedentes de la música popular española. Para el primer corte del álbum, de título homónimo, basó la armonía en la cadencia andaluza, y la melodía de *El Vito* es fácilmente reconocible a lo largo de la pieza. Independientemente de esta utilización de material concordante con la estética flamenca, no existen evidencias de un estudio profundo de este arte, más allá del compás de amalgama con aires de bulería que, por otra parte, tampoco se interpreta de una manera ortodoxa desde el punto de vista flamenco.

Por tanto, esta manera de utilizar o emplear recursos más o menos superficiales, desde una simple denominación al uso de determinadas escalas o progresiones armónicas, pero sin profundizar necesariamente en la cultura *utilizada*, no implica un contacto directo entre ambas culturas. Por este mismo motivo, hablar de fusión tampoco se ajusta en este tipo de representaciones, sino más bien de una apropiación de elementos propiciada, entre otros factores, por el mercado discográfico y la creciente globalización cultural que comenzó a producirse el pasado siglo.

Contacto

Aunque la interacción entre músicos de flamenco y jazz haya venido ocurriendo al menos desde los años 20 del siglo XX, a partir de finales de los 60 se produjo un hecho histórico que probablemente condicionaría la mayor parte de representaciones posteriores. Se trata de la grabación de tres discos entre 1967 y 1968, dos para el sello Hispavox y uno para la casa alemana Saba, llamados también *Jazz Flamenco*. En ellos, un combo de jazz internacional liderado por el saxofonista español Pedro Iturralde, combinaba secciones jazzísticas muy en la línea del Coltrane de principio de década con secciones en las que un guitarrista flamenco efectuaba toque puro. Los guitarristas que intervinieron en esta

grabación fueron Paco de Antequera y Paco de Algeciras, aunque bajo este último nombre se encontraba el icono de la guitarra flamenca moderna, Paco de Lucía.

La principal diferencia entre esta representación y los ejemplos de Davis o Coltrane es que el concepto incluía representantes sólidos de cada una de las músicas implicadas, aunque la balanza creativa estuviera decantada al lado del jazz. Este sería un ejemplo de contacto, en el que en un mismo hecho musical, ya sea de naturaleza grabada o efectuada en directo, aparecen intérpretes de cada uno de los estilos. Sin embargo, la transferencia cultural entre uno y otro no resulta evidente: ni el jazzista toca de una forma *flamenca* ni el flamenco toca de una forma *jazzística*. Es decir, cada representante se mantiene en su franja estilística sin integrar, al menos de forma analítica y profunda, elementos procedentes de la otra cultura. Esta aproximación se diferencia, por ejemplo, de los casos de Davis y Coltrane previamente mencionados, en que sí que existe en el acto performativo la presencia de representantes del mundo flamenco, que, de una u otra manera, afectarían a los jazzistas implicados. Por supuesto, este condicionamiento o irradiación cultural sería menor, pero ejemplos reales de ambas músicas parecen tocarse a través de las ondas recogidas en las distintas grabaciones de las que se disponen.

FUSIÓN

El empleo del término fusión para denominar una realidad musical en la cual intervienen elementos de distinta procedencia puede resultar impreciso si no se establecen sus límites adecuadamente. En la sociedad globalizada, la transferencia cultural es cada vez mayor desde el asentamiento del mercado discográfico y las radios hasta la digitalización y la irrupción de internet. Esto ha propiciado que las distintas mezclas musicales y culturales se hayan producido cada vez en capas más superficiales, diluyéndose el interés por elementos musicales más profundos en la ingente cantidad de información disponible. Además, el criterio general de un público saturado de información desemboca en desconexiones en la percepción de estilos y en una tendencia a simplificar y agrupar diferentes realidades bajo un mismo término.

Así, la palabra fusión se utiliza a modo de comodín para denominar realidades artísticas distintas. Sin embargo, resulta necesario ajustar el término para definir una serie de acontecimientos musicales en los que dos o más artes se fusionan de forma profunda, afectándose una a otra hasta fundir sus lenguajes y lograr una integración de sus vocabularios expresivos. En el caso que nos ocupa, la figura paradigmática es la de Paco de Lucía. El guitarrista de Algeciras desarrolló una intensa actividad concertística, acompañando primero y como solista después, que le llevó, desde muy joven, a realizar viajes al exterior. Estas experiencias internacionales comenzaron a abrir la mente del joven De Lucía, que enriquecería su concepto de forma definitiva en la década de los 70.

Aunque la experiencia vivida a finales de los 60 junto a Iturralde no aportara, a nivel teórico, nada a De Lucía, sí que adelantaba ese interés por sonidos procedentes del otro lado del Atlántico, tanto jazzísticos como brasileños. Fue así, en 1973 cuando se lanzó Fuente y Caudal, cuyo tema *Entre dos aguas* inauguraba un camino en el que la guitarra flamenca

ganaba libertad al estar respaldada por un bajo eléctrico y percusiones alejadas del universo flamenco de la época. Solos melódicos planteados a la manera de las músicas populares americanas, que durante la década De Lucía se encargó de enriquecer saliendo de gira con músicos como Larry Coryell, John McLaughlin y Al DiMeola. La atracción entre Paco de Lucía y el jazz fue mutua, y otros grandes músicos como Chick Corea se interesaron también por el flamenco, en general, y por Paco de Lucía, en particular.

Sin embargo, en Paco de Lucía encontramos esencialmente un guitarrista flamenco innovador, que introdujo elementos procedentes de otras músicas en su concepto flamenco, fusionando su lenguaje de forma profunda pero sin perder ese carácter flamenco ni el contacto con la tradición. Pero el papel que tuvo en la aparición de una fusión de géneros más equilibrada fue determinante. En 1978, Paco abordó la grabación de un disco homenaje a Manuel de Falla, en el cual siguió introduciendo las innovaciones experimentadas previamente, como el bajo eléctrico. Además, introdujo un nuevo elemento, precisamente en un contexto mixto entre flamenco y tradición clásica: la flauta. Si bien no era un instrumento completamente ajeno al flamenco, tampoco era habitual en los distintos cuadros de aquel momento. El flautista elegido fue Jorge Pardo, quien en ese momento formaba parte de un grupo experimental y de gran calidad llamado Dolores. El lenguaje de Pardo, con una gran deuda con el *Bebop* y sonidos latinos se acopló de manera perfecta al flamenco innovador de De Lucía, y el camino del joven flautista no hacía más que empezar. Al año siguiente, participó en la grabación de otro disco histórico, *La Leyenda del Tiempo* (Polygram 838 832 – 2, 1979), de Camarón de la Isla. Pese a que en la versión final sólo permaneciera su solo en la rumba *Volando Voy*, Pardo colaboró en los ensayos y se siguió impregnando de la cultura flamenca al más alto nivel. En 1981, Pardo ya era parte estable del Sexteto de Paco de Lucía, y en la grabación del álbum *Solo quiero caminar* (Philips 810 009 – 2), aprovecha los espacios asignados para realizar solos jazzísticos pero con raíces profundamente flamencas, en una tendencia que seguiría desarrollando en los años sucesivos. De esta manera, y hasta épocas muy recientes, ha formado parte intermitentemente de la banda del pianista Chick Corea, demostrándose su solvencia tanto en entornos flamencos como en jazzísticos, interpretando ambos estilos al máximo nivel y con su propia voz.

Este sería el caso paradigmático de la fusión de géneros, y Jorge Pardo sería uno de sus primeros representantes. En la actualidad, por fortuna, ese camino ha sido seguido por distintos músicos que han sabido integrar flamenco y jazz en su vocabulario interpretativo y compositivo, de una manera consciente y orgánica. Este tipo de aproximación, aun cuando sea difícil hablar de homogeneidad estilística, se ajusta más a las características del término *fusión*, ya que en un intérprete o grupo de intérpretes encontramos elementos integrados de una manera no superficial.

CONCLUSIONES

La relación entre jazz y flamenco se ha venido produciendo desde comienzos del pasado siglo XX. Sin embargo, catalogar todos esos encuentros bajo un mismo término no se

ajusta a la realidad artística que se ha venido desarrollando. Así, tras analizar los diferentes trabajos de investigación sobre el tema y las propias obras de una forma directa, se han establecido tres categorías generales con el fin de ayudar a comprender las distintas representaciones ocurridas. Por una parte, tendríamos la utilización o empleo de material procedente de una cultura en la otra, sin llegar a profundizar mucho o casi nada en esta. El auge del comercio musical y los sellos discográficos pudieron iniciar y propiciar este tipo de acercamientos superficiales en los que una de las músicas busca soluciones rápidas y llamativas en otra más lejana e incluso exótica. En un segundo nivel encontraríamos el contacto, en el cual representantes de ambas culturas se unen, ya sea a nivel discográfico como en concierto, para realizar la actividad performativa juntos. Estos encuentros implican contenido explícitamente auténtico pero no tienen por qué significar una verdadera fusión, ya que los intérpretes tocan dentro de su tradición con músicos de otra tradición, no alterando necesariamente su manera de abordar la realidad musical. Por último, la fusión, que vendría establecida por músicos solventes e integrados en ambas culturas, en este caso jazz y flamenco, conociendo profundamente la mecánica y funcionamiento e implementándolas de forma orgánica.

El establecimiento de estas tres categorías tiene como objetivo ayudar a comprender la relación entre flamenco y jazz a lo largo de la historia, así como ofrecer una perspectiva pedagógica y aclarar, al mismo tiempo, que la percepción general de lo que se ha denominado *jazz flamenco* no se ajusta a los diferentes hechos artísticos que se han venido produciendo en los últimos 90 años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Caballero, A. (1988): *Gitanos, Payos y Flamencos, en los orígenes del flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco
- Barrios, M. (1989): *Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco*. Sevilla: RC Editor
- Rice, T., Porter, J. & Goertzen, C. (eds): *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York: Garland Publishing
- Berendt, J. E. (1962): *El jazz: su origen y desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calvo, P., Gamboa, J.M. (1994): *Historia-guía del nuevo flamenco. El duende de ahora*. Madrid: La Encrucijada
- Carr, I. (2005): *Miles Davis: la biografía definitiva*. Traducido por Eduardo Hojman. Barcelona: Global Rhythm Press
- Clemente, L. (1995). *Filigranas. Una historia de fusiones flamencos*. Valencia: Editorial La Máscara
- Davis, M. (2009): *Miles: la autobiografía. Miles Davis/Quincy Troupe*. Traducido por Jordi Gubern Ribalta. Barcelona: Alba (Editado originalmente en 1990)
- Deveaux, S. (1997): *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Los Ángeles: University of California Press.

- García Martínez, J. M (1996): *Del Fox Trot al Jazz Flamenco: el jazz en España: 1919 – 1996*. Madrid: Alianza Editorial
- Gioia, T. (1997): *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press
- Herrero, G. (1991): *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Granada: Editorial Don Quijote
- Kirchner, B. (1997). *A Miles Davis Reader*. Washington: Smithsonian Institution Press
- Manuel, Peter (1988): *Popular Musics of the Non – Western World*. New York: Oxford University Press
- Pohren, D.E. (1992): *Paco de Lucía y Familia: el plan maestro*
- Porter, L. (1992): *Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell*. Upper Saddle River: Prentice Hall
- Pujol, J. (2005). *Jazz en Barcelona. 1920 – 1965*. Barcelona: Almendra Music
- Ruesga Bono, J. (2010): *In’n Out. In – fusions de jazz*. Sevilla: Artefacto.
- Salinas Rodríguez, J. L. (1994). *Jazz, flamenco, tango: las orillas de un ancho río*. Madrid: Catriel
- Téllez, J. J. (2003): *Paco de Lucía en vivo*. Madrid: Plaza Abierta
- Tenzer, M. (ed.). (2006): *Analytical studies in World Music*. New York: Oxford University Press.
- Tirro, F. (1977): *Jazz, a History*. London, Melbourne & Toronto: J.M. Dent & Sons LTD
- Torres, N. (2009): *Guitarra Flamenca. Volumen II. Lo contemporáneo y lo escrito*. Sevilla: Signatura Flamenco.
- Torres, N. (1994). Paco de Lucía o el Miles Davis del Flamenco. *La caña: revista de flamenco/asociación cultural La Caña*. Nº 10, Oct. 1994
- Zagalaz, J. (2012). The Jazz Flamenco connection: Chick Corea and Paco de Lucía between 1976 and 1982. *Journal of Jazz Studies*. Vol. 8 Nº 1.
- Zagalaz, J. (2012). Flamenco – Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. En Díaz Báñez, J. M., Escobar Borrego, F.J., y Ventura Molina, I. *Las Fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla

Discografía

- Camarón (1979): *La Leyenda del Tiempo*. Polygram 838 832 – 2
- Coltrane, J. (1961): *Olé Coltrane*. Atlantic LP 1373
- Corea, C. (1973): *Light as a Feather*. Polydor, 827 148-2
- Corea, C. (1976): *My Spanish Heart*. Polydor, 2669 034
- Corea, C. (1982): *Touchstone*. Stretch Records, SCD - 9003 - 2
- Corea, C. (2005): *Rhumba Flamenco*. CCP - 001
- Corea, C. (2006): *The Ultimate Adventure*. Stretch Records, SCD - 9045 - 2
- Davis, M. (1959): *Kind of blue*. CL 1355
- Davis, M. (1960): *Sketches of Spain*. CK 65142
- De Lucía, P. (1973): *Fuente y Caudal* Philips 832 340 - 02
- De Lucía, P. (1978): *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*. Philips 836 032 - 2
- De Lucía, P. (1981): *Solo quiero caminar*. Philips 810 009 - 2

- De Lucia, P. (1990): *Zyryab*. Philips 846 707 - 2
- García Lorca, F. & López Júlvez, E. (1990): *Colección de canciones populares españolas. Recogidas armonizadas e interpretadas por Federico García Lorca (piano), La Argentinita (voz)*. Sonifolk CDJ - 105 (original: 1931)
- Hampton, L. (1956): *Jazz Flamenco*. RCA 3L12015
- Iturralde, P. (1967): *Jazz Flamenco*. HH (S) 11 - 128
- Iturralde, P. (1968): *Jazz Flamenco*. Vol. 2. HHS 11 - 151
- Iturralde, P. (1968): *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet - Paco de Lucía*. SB15 143ST